

## ირაკლი კენჭოშვილი (საქართველო)

### ქართული პოეტური მოდერნიზმის ინტერტექსტი

#### I. პროტომოდერნიზმი

ქართულ მოდერნიზმის ინტერტექსტს, ევროპულ კულტურულ მემკვიდრეობასთან აქტუალიზებულ დიალოგს, ანუ იმას, რასაც ტიცინ ტაბიძემ 1916 წელს ქართული კულტურის „ევროპული რადიუსით გამართვა“ უწოდა, წინ უძღვის ერთგვარი პროტომოდერნიზმის ხანა, როდესაც XIX საუკუნის ჯერ კიდევ ძლიერი რეალიზმის ვითარებაში ახალი მხატვრული პარადიგმა ისახებოდა მანამდე უცნობი კულტურული კოდების, ციტაციების, ალუზიების, რემინისცენციების, ლექსიკური ერთეულების, ახალი ტექსტთაშორისი ურთიერთობების დამკვიდრების სახით.

პროტომოდერნიზმის ნიშნები იმთავითვე შეამჩნია კიტა აბაშიძემ: წერილში „სალიტერატურო მიმოხილვა 1896 წლისა“: „ოთხმოციან წლებში ევროპაში დაიწყო რეაქცია ნატურალიზმის წინააღმდეგ. ჩვენშიაც ლიტერატურამ ფერი იცვალა. გადაგვარებულმა რეალიზმმა ქერქი გამოიცვალა და სხვა გზას დაადგა. ეს გახლდათ ნეორომანტიკული მიმართულება“. ოდნავ მოგვიანებით, 1899 წელს იგი აღნიშნავს, რომ „ილია ჭავჭავაძის ჯგუფის რეალისტების“ პარალელურად ჩვენში ჩნდება „ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური მიმართულება. ამ მხრით დღევანდელი ჩვენი ლიტერატურა ევროპულს მისდევს, რამდენადაც შესაძლოა“. ამ ახალი მიმართულების წარმომადგენლად კიტა აბაშიძე შიო არაგვისპირელს ასახელებს. 1897 წელს მწერლობის განახლების ნიშნებზე ამახვილებს ყურადღებას აკაკი წერეთელი მიმოხილვაში საგულისხმო სათაურით – „განთიადი“: „ნამდვილი განთიადი ხელოვნებისა მხოლოდ ამ უკანასკნელ ხანებში დგება. ახალგაზრდა მწერლები თავისი პატარ-პატარა ფსიქოლოგიური ეტიუდებით, რომელთა რიცხვში პირველი ადგილი უჭირავს შიო დედაბრიშვილს...“. აკაკის 1898 წელს „ბიბლიოგრაფიულ შენიშვნებში“ ნათქვამია: „ახალ მწერლობაში ყველაზე უფრო საყურადღებოა შიო არაგვისპირელი თავისი ფსიქოლოგიური ეტიუდებით. მისმა ზედგავლენამ, მიმბაძველობამ ბევრი გამოიწვია, თითქმის სკოლა შექმნა...“.

პროტორენესანსის ჩართვა ევროპული ნეორომანტიზმის ინტერტექსტში მცირე ფორმის ისეთი ლირიკულ-ეპიკური ჟანრების დამკვიდრებით დაიწყო, როგორებიცაა მინიატურა, ეტიუდი, ესკიზი და ლექსი პროზად, რომელსაც ბოდლერის „Le poème en prose“-ის გავლენით, ტიცინ ტაბიძე „პატარა პოემებს პროზად“ უწოდებდა.

როგორც წესი, ევროპული ლიტერატურიდან მომდინარე ამ მცირე ჟანრებით გამოდიან სამწერლო ასპარეზზე ახალი თაობის წარმომადგენლები. ამ ახალი ესთეტიკური გეზის გენეზისი და ხასიათი თავისებურად ვლინდება იმ ფაქტში, რომ

1897 წელს „ივერია“-ში (№ 197) ივანე ზურაბიშვილი აქვეყნებს ბოდლერის ორი პროზაული ლექსის – „უცხო ქვეყნელი“ და „საითმე შორს ამ ქვეყნითგან“ (Anywhere out of this land) – თარგმანს და ბოდლერის მიზაძვით დაწერილ თავის მინიატურას „საათი“. ბოდლერის ამ პუბლიკაციას იმავე „ივერია“-ში ოდნავ წინ უძღვის ვაჟა-ფშაველას მინიატურა „მთანი მაღალნი“ (1895).

ამ დროიდან მოყოლებული, მოდერნიზმის ხანიდ დამკვიდრებამდე, ქართული პროტორენესანსული ფორმაცია, შარლ ბოდლერის, ედგარ პოუს, არტურ რემბოს, ალიოზ ბერტრანის, ლოტრეამონის, ოსკარ უაილდის, კატიულ მენდესის, პეტერ ალტენბერგის, ჟორჟ იუსმანსის, ჟორჟ როდენბახის, ანრი რენიეს, შარლ კროს, მაქსიმ გორკის და სხვათა მცირე ფორმის ჟანრებიდან მიღებული ბიძგების შედეგად, ევროპულ დეკადენტურ-ნეორომანტიკულ ინტერტექსტში განიფინება.

პროტომოდერნიზმის ლირიკულ-ეპიკური ჟანრებში იმ ახალი კონცეპტებისა და კულტურული კოდების აკუმულირება მოხდა, რომელთაც ოდნავ მოგვიანებით არა ნეორომანტიკული, არამედ ახალი ფუნქციით გამოიყენებს მოდერნიზმი. ამ აკუმულირების ერთ-ერთ ადრეული გამოვლინებათაგანი თავს იჩენს ვაჟა-ფშაველას მინიატურაში „მთანი მაღალნი“: „ელიან, ვის? ან რას? რაღაცას. დიად, რაღაცას. ეს რაღაცაა უნახავის დანახვა“. ეს „უნახავი“, ოდნავ მოგვიანებით, ტიცან ტაბიძის მინიატურაში „სიკვდილი“ (1910) განმეორდება („მთანი მაღალნი, მწუხარებაში გაქვავებულნი, სდგანან და ელიან... მათი ლოდინი დანახვაა უნახავისა – ამბობს მგოსანი... უსაზღვროა მათი ლოდინი“), ხოლო მისსავე მინიატურაში „თეთრი ღამე“ (1912) „უხილავის“ სახით ჩამოყალიბდება: „უხილავი ლოცვად მიიღებს მარტოობის ველურ სიმღერას“. ეს „უხილავი“ გალაკტიონის ლექსში ასე აჟღერდება:

უხილავი ყველგან სუფევს, უხილავი ყველგან გეძებს,  
უხილავი გაგახარებს, უხილავი აგაკვნესებს...

„უნახავის“, „უხილავის“ კონცეპტი XIX საუკუნის რუსი სიმბოლისტების (სოლოვიოვი, მერუჟოვსკი და სხვ.) „незримое, невидимое“-ს, ანუ ქვეყნიერებაში განფენილი მარად ქალური საწყისის, მსოფლიო სულის შესატყვისისა, რომელიც ამასთანავე ედგარ პოუს „ბნელი“ ნოველებისა და „ყორნის“ კონოტაციებითაა აღბეჭდილი.

უხილავის კონცეპტი გალაკტიონის მოდერნისტული ხანის ლექსებში გათავისუფლდება ნეორომანტიკული ობერტონებისაგან და ყოფის სიზმარეულობის ესთეტიკის შეფერილობასა და სინამდვილის გაუცნაურების ფუნქციას შეიძენს. ზოგ შემთხვევაში უხილავი, ისევე, როგორც ორეულის მოტივი „არტისტული ყვავილების“ ხანის ლექსებში, რომანტიკულ ლიტერატურაში დამუშავებული მოტივებით ერთგვარი არტისტული თამაშის გამოვლინებაა.

პროტომოდერნიზმის ლირიკულულ-ეპიკურ და ლირიკულ ქმნილებებში ახალი კულტურული კოდების აკუმულირება თავისებურად ვლინდება იმ ლექსიკური ერთეულების, თავისებური ფარული ციტატების აქცენტირებით, რომლებიც XIX საუკუნის დამლევს ევროპული მწერლობის არარეალისტურ ხელოვნებასა და ლიტერატურის ინტერტექსტში ჩართულობის მანიშნებელთა როლს ასრულებენ. ეს მიზანდასახული ციტატური გეზი ცხადად ჩანს გრიგოლ რობაქიძის მინი-

ატურების სათაურებში “Maia” და Lotus” (1913). მათში ჩანს დაშორება ნეორომანტიკული ელეგიზმიდან და გადახრა არ ნუვოს ინტერესისაკენ მცენარეული მოტივებისა და საუკუნის დასასრულის ესთეტიზმში გამეფებული ეგზოტიზმისაკენ: „მარმარილოდ ქცეულ ქაფში ღვთიური სისრულით იჭრება ნელინელ საოცნებო სხეული ქალწულისა. ოქროს თმა ნაკადულად გადმოშვებულა...“ (“Maia”), „თუ გინახავს უცნაური ყვავილი, ნილოსის სუნთქვით რომ ცოცხლობს?“ (“Lotus”).

პროტომოდერნიზმი რეალიზმის ჩარჩოების გარღვევის მცდელობაა, თუმცა მასში, რომანტიზმის მსგავსად, ფორმის საკითხი ჯერ კიდევ მეორადია და მთავარი ყურადღება შინაარსობრივ მხარეს ეთმობა.

ნეორომანტიზმის გარღვევის პირველი მეტ-ნაკლებად თვალსაჩინო მცდელობა ჟურნალი „ფასკუნჯი“ იყო, რომელშიც დიდი ადგილი დაეთმო სიმბოლისტურ ინტერტექსტთან გაიგივებულ ედგარ პოუს.

ახალი ესთეტიკური ორიენტაცია უფრო მეტად არის გაცნობიერებული 1913 წელს გამოსულ ჟურნალში „ოქროს ვერძი“, რომლის მეთაურ ნერილში გაცხადებულია წარსულთან გამიჯვნისა და ახალი ტიპის ლიტერატურის შექმნის მოთხოვნა: „ჩვენ არ შეგვიძლია გავჩუმდეთ, როდესაც ვხედავთ, რომ ქვეყანა თანდათან სცილდება ხელოვნებას. მთელი მისი გრძნობა-გონება საზოგადოებრივ კითხვებს შეუბოჭავს და იმათ იქით მისთვის თითქმის ყველაფერი ზედმეტია“. ნერილში ჟურნალის რედაქციისადმი გრიგოლ რობაქიძე წინასწარმეტყველის ხმით იუწყებოდა: „საქართველოს რენესანსი უკვე დაიწყო, წარმოვთქვი ერთხელ და ამ სიტყვის სიმართლეს დღითი დღე სულ უფრო ვგრძნობ. მაგრამ რენესანსი იგი ჯერ კიდევ ქაოსისა და ფორმის ბრძოლაში აშკარავდება და კიდევ ბევრი დროა საჭირო, რომ ფორმამ სავსებით სძლიოს ქაოსს“.

გალაკტიონის პირველ კრებულის (1914) ლექსები უმთავრესად პროტომოდერნიზმის ფარგლებში თავსდება, რომელიც მაშინ მთავრდება, როდესაც 1916 წლის „ცისფერ ყანებში“ ქართული მოდერნიზმის მანიფესტები გამოქვეყნდა.

## II. მოდერნისტული ავტობორტრეტი

ქართული მოდერნიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი თავისებურებაა ყურადღების ცენტრში არა იმდენად *ყოფიერების*, რამდენადაც კულტურის მოქცევა, ან უფრო ზუსტად – სინამდვილის ხედვა და ასახვა კულტურული კოდების, კულტურაში განსაკუთრებულად მარკირებული ციტატების საშუალებით; აქ თავისებურად ვლინდება ტექსტის რ. ბარტისეულ გაგება: „ტექსტი შედგება არა ერთგვარი „თეოლოგიური“ აზრის (ავტორის / დემიურგის გზავნილის) მაუწყებელი სიტყვების რიგისაგან, არამედ მრავალგანზომილებიანი სივრცისაგან, სადაც შეუღლებულია და თან ერთმანეთს ებრძვის უპირატესობისათვის სხვადასხვაგვარი ხელწერა, რომელთაგან არც ერთი არაა პირველქმნილი: ტექსტი კულტურის ათასგვარი წყაროდან მომდინარე ციტატების ქსოვილია“ (Barthes 1986: 52-53).

პოეტური ტექსტის აგება რჩეული კულტურული კოდების საშუალებით, მისი განფენა XIX საუკუნის პოსტრეალისტურ მიმდინარეობათა ინტერტექს-

ტობრივ ველში ცხადად ვლინდება ტიცციან ტაბიძის სონეტში „ავტოპორტრეტი“ (1919):

უაილდის პროფილი... ცისფერი თვალები,  
სარკეში იშლება თმათეთრი ინფანტა,  
ტუჩების დაკოცნით მალე დავიღლები,  
მწვავენ ტალღები, თმებმა რომ დაფანტა.

მასსენეს ელოდნენ დათლილი თითებით,  
ჯირითს რომ ელიან ფეხმარდი ცხენები,  
სხვანაირ მუსიკის დღეს მბანენ ზვირთები,  
ძვირფასად ვინთები ლექსების ხსენებით.

აზიურ ხალათში, ვით ფაშა ეფფენდი,  
ვოცნებობ ბალდათზე მოღლილი დენდი,  
ვფურცლავ მალარმეს “Divagations”-ს,

იყავი რაც გინდა – შავი, საცოდავი,  
ცხოვრებავ, ხელში მაქვს მე შენი სადავე,  
რომ ეს ჯოჯოხეთი სამოთხედ ვაქციო.

შეიძლება ითქვას, რომ სონეტი მთლიანად ციტატებისაგან, კულტურული კოდებისაგანაა ნაქსოვი. „უაილდის პროფილი...“ როგორც ოსკარ უაილდის ესთეტიზმისაკენ, ასევე ფერნერის ისტორიაში გამორჩეული დანტეს პროფილის ჯოტოსეულ გამოსახულებისაკენ გვამისამართებს; ამასთანავე, აქ გადაძახილია დანტეს მოტივთან ბლოკის ლექსში „რავენა“: “Тень Данта с профилем орлиным / О Новой Жизни мне поёт». ბლოკის ლექსის დანტესეული პალიმფსესტის შრე გამოსჭვივის „ავტოპორტრეტის“ ბოლო ტაეპებშიც:

ცხოვრებავ, ხელში მაქვს მე შენი სადავე,  
რომ ეს ჯოჯოხეთი სამოთხედ ვაქციო.

ტაეპი – „სარკეში იმალება თმათეთრი ინფანტა“ დიალოგს ამყარებს ფერნერის ტექსტებთან, განსაკუთრებით ესპანური ბაროკოს ხანის უდიდესი წარმომადგენლის – დიეგო ველასკესის ცნობილ სურათთან “Las Meninas” (სხვაგვარად, „ინფანტა მარგარიტა“), სადაც სარკეში არეკლილი ფილიპ IV-ისა და დედოფალ მარიანას წინ ქერა ინფანტა მარგარიტა დგას.

ფრანგი კომპოზიტორის – ჟიულ მასნეს (*Massenet*) – ფრანგული დანერი-ლობის მიხედვით შექმნილი „მასსენეს ელოდნე“ (შდრ. იგივე „ხმები მასენეთა“ — გალაკტიონის ლექსში „ვუალისა და ვიოლეს შესახებ“) გაშიფვრის შემთხვევაში, საქმე გვაქვს საუკუნეთა მიჯნის კომპოზიტორის მუსიკაზე მიმანიშნებელ ალუზიასთან, ხოლო წინააღმდეგ შემთხვევაში – უცნობი ტექსტის ციტატასთან.

„მწვავენ ტალღები, თმებმა რომ დაფანტა“ ისეთ ტექსტებზე მიუთითებს, როგორიცაა თმების მოტივი ბოდლერის ლექსში „თმები“ და უფრო მეტად ტალღებთან მიმსგავსებული თმების ესთეტიკა არ ნუვოს ხელოვნებაში. ამ ინტერტექსტს მოგვიანებით გალაკტიონიც შეეხება: „ეცემა თმები ლურჯ სარკეებს, ვით ნაკადული“ („ზღაპარი“).

„მოღლილი დენდი“ ბაირონიდან და ბოდლერიდან მოყოლებული, ოსკარ უაილდისა და იუსმანსის ჩათვლით, ლიტერატურაში მოცემული სოციალურ-კულტურული ტიპის შესახებ შექმნილი ტექსტებიდან მომდინარე ღია ციტატაა.

მალარმეს კრებულის ხსენება („ვფურცლავ მალარმეს “Divagations”-ს“) სიმბოლისტური პოეზიის მალარმესეული გაგების მანიშნებელია.

ამგვარად, ტიცთან ტაბიძის „ავტოპორტრეტის“ სახით ჩვენს წინაშე ისეთი ჰეტეროგენული შემადგენლობის პოლიმფსესტი, რომელშიც არა ერთი, არამედ სხვადასხვა ესთეტიკიდან მომდინარე შრე მოსჩანს. აქ ცხადად ჩანს ციტაციისათვის ახალი სტატუსის მინიჭებისაკენ, ერთგვარი მონტაჟისა თუ კოლაჟის პოეტიკისაკენ სწრაფვა.

### III. კოლაჟის პოეტიკა

„ისევ ეფემერა“-ს („გალაკტიონის ტაბიძის ჟურნალი“, № 4, 1922) სათაური თვითციტირების მიხედვითაა შექმნილი; მას წინ უძღვის „ეფემერა“ („გალაკტიონის ტაბიძის ჟურნალი“, № 1, 1922).

ეფემერების ციკლის სხვა ნიმუშთა მსგავსად, ამ შემთხვევაშიც სიტყვა *ეფემერა* არაა გამოყენებული თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით; სემიოზისი მთლიანადაა დაშორებული მიმეზისისაგან. სათაურსა და ლექსის ძირითად ტექსტს შორის კატაქრეზული ურთიერთობის მოწმენი ვართ.

ლექსის პირველ ტაეპებში დასმული კითხვები – „რა ამოძრავებს კიპარისის ტანს, / ჩუმი შრიალი საიდან არი?“ – და „არა სჩანს“ სიმბოლისტური *უხილავისა* და *საიდუმლოს* ესთეტიკიდან მოხმობილი ციტატებია, რომლებშიც, ამასთანავე, ყოფიერების სიზმარეულობის ბაროკოს მოტივიც გამოსჭვივის.

შემდეგ სტროფებში სიტყვები „ჩინარი“, „მერანი“, „კიპარისის ტანი“, „ვარდი“ და სხვ. ჩამოცილებულია ტექსტისმილმა რეალობისაგან და მიბმულია იმ შინაარსზე, რომლებიც მათ ლიტერატურაში, კულტურაში მოიპვეს.

ნ. ბარათაშვილის „ჩინარი“, განსაკუთრებით ტაეპები – „მაგრამ ჩინარი, მაღლად მჩინარი, დგას მედიდურად და სიამაყით[], ესრედ იდუმალ, მაგრამ ძლიერად, დაიტანჯების მარად მიჯნური“ – მნიშვნელოვანწილად განაპირობებენ *ჩინარის* სემანტიკას გალაკტიონის ამ ტაეპებში:

მხოლოდ იმიტომ, რომ მაღალია,  
მარად და მარად ტყდება ჩინარი.  
როგორც ჩინარი – ისე პოეტი,  
მისთვის სიმაღლე არის წამება...

ბარათაშვილისეული *ჩინარი (სიმაღლე)* – *მიჯნური (წამება)* „ისევ ეფემერა“-ში ასეთ სახეს იძენს: *ჩინარი (სიმაღლე)* – *პოეტი (წამება)*; პოეტის როგორც წამებულის კონცეპტი ფრანგი *დანყევლილი პოეტების\** (*Les Poètes maudits*) ინტერტექსტზე მიგვანიშნებს:

\* *წყველი პოეტების* პოლ ვერლენისეული გაგება XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ცნობილ ქართველ პოეტთაგან ყველაზე მეტად ტერენტი გრანელს ესადაგება, რომელიც არც თვითონ ეგუებოდა საზოგადოებას და არც საზოგადოება წყალობდა მას.

ვერლენს მაისის სიზმრების ხილვით  
ესარკებოდა პარიზის რკალი.

დანყევლილი პოეტის კონცეპტმა გალაკტიონის ლირიკაში პირველად „მთანმინდის მთვარე“-ში იჩინა თავი („დანყევლილ ყრმას აქ უყვარდა ობლად სიარული“).

მომდევნო სტროფებში დემონიური ქალის მოტივი („მაგრამ უეცრად ქართველილივით / მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი. / დემონიური არევ-დარევით / ყოველი მხრიდან ავარდა ალი...“) სრულ შინაარსს დანყევლილი პოეტების, კერძოდ, ბოდლერის ლირიკის ინტერტექსტიდან იძენს. ეს გენეზისი ცხადად ჩანს გალაკტიონის ესსეს შემდეგ მონაკვეთებში: „ბოდლერს აქვს ერთი შესანიშნავი ლექსი, რომელსაც სახელად ჰქვია „ლოცვა-კურთხევა“ [..]. მგოსანი იტანს დაცინვას სულელეზისგან, იტანს შურსა და სარკაზმს. მგოსანი ხანდახან მსხვერპლი ხდება რომელიმე სისხლისმსმელი დალილასი, რომელიც თავისუფლებას მისცემს იმას მას შემდეგ, რაც ამოსწოვა მასში უკანასკნელი სისხლი [...] ძალიან სამწუხაროა, რომ ეს ლექსი ქართულად არ დაინერა[...]“ (ტაბიძე 1975: 61-62); ასევე დემონიური ქალის სახეს ვხვდებით ბარათაშვილისდროინდელი ქალების დახასიათებისას: „ზოგიერთები ამ ქალთაგანი იყვნენ უსირცხვილო, თითქმის პირუტყვული პროსტიტუციის გამომსახველნი, თავიანთი ნიღაბებით, ფერუმარილით, თვალებით. მათი ბაგეები გასისხლიანებულ ჭრილობას ჰგავდა“ (ტაბიძე 1975: 63).

დამონმებულ ამონარიდში გალაკტიონი ბოდლერის „ლოცვა კურთხევა“-ს („*Bénédiction*“) ახსენებს, მაგრამ „ისევ ეფემერა“-ს დემონიური ქალი უფრო ახლოსაა ლექსთან „რღვევა“ („*La Destruction*“), რომელშიც *ბოროტების დემონის (ლეღმონ)* სახე ასეა წარმოდგენილი: „ჩემს ახლოს მუდამ დაძრწის დემონი, / როგორც აჩრდილი უხილავი, ისე ნავარდობს, / მთელს ჩემს არსებას ცეცხლივით ედება / და მიუტყევებელი ცოდების სურვილით მტანჯავს. / იცის, თუ რაოდენ ვეტრფი ხელოვნებას, / ამიტომ მომხიბვლელი ქალის სახით მევლინება, / და ავბედითი წამლისკენ მიაპყრობს ჩემს ტუჩებს...“.

აქ ყურადღება უნდა მიექცეს ერთ საგულისხმო გარემოებას: ფართო ასოციაციების მიუხედავად, ბოდლერის ლექსში, რომანტიკოსების კვალად, შენარჩუნებულია „აღსარების“, ლირიკული სიუჟეტის რაციონალური აგების პრინციპი. „პირველი თაობის ფრანგი რომანტიკოსებისათვის, როგორც კლასიციზმის მემკვიდრეებისთვის (და არა მხოლოდ ანტიპოდებისთვის), ლირიკული სიუჟეტის აგებისადმი მკაცრად რაციონალური მიდგომა იყო დამახასიათებელი“ (Орагвелиძე 1973: 9). ფრანგულ პოეზიაში ლექსის ცალკეულ ნაწილებს შორის სემანტიკური კავშირების დაფუძნება ფორმალური ლოგიკის საფუძველზე მალარმეს „ჰერმეტიზმამდე“ უცვლელი დარჩა. ეს კარგად ჩანს ბოდლერის „კატები“-სადმი მიძღვნილ რ. იაკობსონისა და კ. ლევი-სტროსის ცნობილ გამოკვლევაში, სადაც ნაჩვენებია, რომ მოძრაობა რეალური პლანიდან სურეალურისაკენ ლოგიკის დინამიურ ხაზს მიჰყვება.

„ისევ ეფემერა“-ში, ისევე როგორც ტიციან ტაბიძის „ავტოპორტრეტში“, თანამიმდევრული ლირიკული სიუჟეტი არ არსებობს, ვინაიდან იგი კოლაჟის პრინციპითაა შედგენილი და მასში პოეზიის უმაღლეს მიზნად და საგნად არა

რომანტიკული თვითამოხატვა, არამედ კულტურული კოდების სივრცეში ახალი შინაარსის ძიებაა დასახული.

„ისევ ეფემერა“-ში გაცილებით უფრო მეტად და ცხადად იჩენს თავს რ. ბარტისეული „ავტორის სიკვდილის“ ან მიშელ ფუკოსეული „ავტორის გაქრობის“ თეზა, ვიდრე ეს ითქმის ბოდლერის ლირიკაზე.

„ისევ ეფემერა“-ში სემანტიკური კავშირები ტექსტის ცალკეულ ნაწილებს შორის არა დინამიური უწყვეტელობის, არამედ დისკრეტულობის პრინციპს ეფუძნება; უარყოფილია რაციონალურად მონესრიგებული მსჯელობის როგორც კლასიციტური პრინციპი, ასევე რომანტიკული აღსარებისაკენ სწრაფვა:

ოჰ, ლელიანი მაშინ დაჰქანდა,  
ვით მწვერვალიდან მერანი მალი.  
კუბო მიჰქონდათ, არვინ არ სჩანდა  
და არ ტიროდა არც ერთი ქალი.  
ოჰ, სიყვარული ზღვების ქაფია!  
მიეცით წარსულს ელვა ან ხმალი,  
რომ ამოკვეთოს ეპიტაფია:  
„მის ცხოვრებაში შეიჭრა ქალი“.

უფრო ზემოთ განხილული ექსპლიციტური (ცხადად გამოხატული) ციტატებისაგან (წყეული პოეტების იდეოლოგიებისაგან) განსხვავებით, ტაქტიკურად „ოჰ, ლელიანი მაშინ დაჰქანდა, / ვით მწვერვალიდან მხედარი მალი...“ ინტერტექსტის ბარტისეული გაგების მონმენი ვართ, რომლის თანახმად, არამარკირებული ციტატებით შექმნილ ასოციაციათა ველის აღქმა-გააზრება მკითხველზეა დამოკიდებული.

„ოჰ, სიყვარული ზღვების ქაფია!“, რომელიც ზღვის ქაფიდან აფროდიტეს დაბადების მითზე მიგვანიშნებს და სიყვარულის შეფასებას გულისხმობს, თავისებური მიბრუნებაა დემონიური ქალის მოტივთან.

შემდეგი სტროფების სახით „ისევ ეფემერა“-ში განსხვავებული ტექსტებიდან მომდინარე ციტატების საშუალებით მოტივების ახალი წყება შემოდის; ერთმანეთს ენაცვლება პაგანინის, ვერჰარნისა და დოსტოევსკის თემა, ქალთა სახეების ესთეტიზებული იკონოგრაფიის („ქალნი ლანდობენ თლილი თითებით...“), სარკისა და თეატრალური სამყაროს („არ ხედავს ახლოს გაბზარულ სარკეს / და უიმედო საპირფარეოს“), ურბანული ცივილიზაციის („დადგა დრო, რკინამ აიდგა ენა!“), შემოქმედისა და ჯალათის და სიმბოლისტურ და პოსტიმპოლისტურ ლირიკაში დამკვიდრებული პანის (ფავნუსის) მოტივები. ეს უეცარი გადასვლები ერთი ციტატატიდან და მოტივიდან მეორეზე ცხადი ლოგიკური კავშირების გარეშე თავისებური გამოვლინებაა კოლაჟის ხერხის, რაც ფუტურიზმისა და სურეალიზმის გავლენით ეგზომ თვალსაჩინოა მოდერნისტების შემოქმედებაში.

ამგვარად, „ისევ ეფემერა“-ს სახით, ჩვენ წინაშე მოდერნისტული პოეტური ტექსტია, რომელშიც ცხადად ჩანს ციტაციის მოდერნისტული პრინციპი და შესაბამისად – პოეზიის ახალი გაგება.

#### IV. ბაროკო თუ რომანტიზმი?

ტიციან ტაბიძისა და გალაკტიონის ხსენებულ ლექსებში ციტატები არა რომანტიკულ აღსარებასა და არა რომანტიკული ფერწერას, არამედ მზა ფორმებითა და მზა მოტივებით ახალი ხელოვნური ფორმების შექმნას ისახავს მიზნად. აქ თამაშია მზა ფორმებით და არა რომანტიკული აღსარებისაკენ სწრაფვა.

ძალიან ხშირად სიმბოლისტურ პოეზიას (ამ ცნების ფართო გაგებით), რომელმაც გადამწყვეტი როლი შეასრულა ქართული ლექსის განახლების საქმეში, ხშირად შეცდომით რომანტიზმის ერთგვარ ფილიაციად მიიჩნევენ, რაც თავის მხრივ შემდგომი არასწორი დასკვნებისაკენ გვიბიძებს. არადა „ეს ლიტერატურული მიმდინარეობანი [რომანტიზმი და სიმბოლიზმი], ერთი შეხედვით ერთობ მსგავსი მოვლენები, ღრმა სემიოტიკური პროგრამების სფეროში არ შეესაბამება ერთმანეთს [...]. «ყოფიერების ტექსტის» გააზრება რომანტიზმსა და სიმბოლიზმში [აქ პოსტრომანტიკული პოეზია იგულისხმება] განსხვავებული იყო“ (Смиронов 1977: 28-29).

ახალი (ანუ – მოდერნისტული) ქართული ლექსის ჩამოყალიბება იმ მომენტიდან იწყება, როდესაც ბოლო ეღება რომანტიკული თვითგამოხატვის პრინციპს, ანუ, თ. ს. ელიოტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხდება იმის გაცნობიერება, რომ „პოეტმა თავისი „მე“ კი არ უნდა გამოხატოს, არამედ განსაკუთრებული მედიუმი, რომელიც მხოლოდ მედიუმია და არა პიროვნება“ (Eliot 1964: 9).

„რომანტიკული ლიტერატურის ანტირაციონალიზმი უფრო გამოხატვის საგანს შეეხო და არა მეთოდს. მართალია, რომანტიკოსი მიზნად ისახავდა რთული სულიერი შინაარსის გადმოცემას, რომელიც არ თავსდება ლოგიკის ფარგლებში, მაგრამ არსებითად არ დაურღვევია რაციონალური მეტაფიზიკა“ (Fiedelson 1970: 56). გალაკტიონის თაობამ შეცვალა პოეზიის როგორც საგანი, ასევე მეთოდი.

მეთოდის, პოეტური ტექნიკის თვალსაზრისით, მოდერნისტული პოეზია ტიპოლოგიურად ბაროკოს პოეზიას უფრო ენათესავება, ვიდრე რომანტიკულს.

ბაროკოსა და მოდერნიზმის ტიპოლოგიური ურთიერთმიმართების საკითხის დასმა ახალი არაა. გავიხსენოთ თომას ელიოტის დებულება, რომ მოდერნისტული პოეზია ბაროკოს დაბრუნებაა ისტორიული სპირალის ახალ ხვეულზე; ასევე არაერთგზის გამოთქმული თვალსაზრისი ესპანური მოდერნიზმისა და გონგორას ხანის პოეზიის გარკვეულ ტიპოლოგიურ თანხვედრაზე. არსებობს გამოკვლევები ბაროკოს ცალკეული ფორმების ათვისებაზე იტალიელი ფუტურისტების მიერ. ამ მხრივ საგულისხმოა აგრეთვე ესპანელი რობერტ დე ვენტოსის მიერ ე. წ. პოსტმოდერნიზმის განსაზღვრა *ნეობაროკოს* ტერმინით. არ უნდა დაგვაიწყდეს აგრეთვე გრიგოლ რობაქიძის მანიფესტისებური ესე „ექსპრესიონიზმი“: ექსპრესიონიზმი „მეჩვიდმეტე საუკუნის ბაროკოს კონფულსია“. ამ ბაროკოსეული კონფულსიისა და ექსტაზის მონმენი ვართ გალაკტიონის „ეფემერა“-ში:

მძიმე ქვების ქუსლებით დავეყრდნობი პოლიუსს,  
როცა ქარი მოსკდება და ცას შეემუქრება[...]  
იყოს მზეთა ორგია და მაგია მთვარისა,



ვიყო ამ ღრიანცელში მარად ხელაღმართული[...]  
ცხენთა შეჯიბრებაზე! ცხენთა შეჯიბრებაზე!  
ცხენთა შეჯიბრებაზე გასნით ლურჯი ცხენებო!

გარკვეული იზომორფიზმი ბაროკოსა და პოეტური მოდერნიზმის არაერთ გამოვლინებას შორის, გარკვეულწილად, ამ ორ ეპოქას შორის არსებული მსგავსებითაც აიხსნება, კერძოდ, იმით, რომ *ღმერთის გარდაცვალების* გაცნობიერება ისეთივე თავზარდამცემი აღმოჩნდა მოდერნისტული კულტურისათვის, როგორც დედამიწის, როგორც სამყაროს ცენტრის, დასამარების განცდა XVII საუკუნისათვის.

ზემოხსენებული კოლაჟის პრინციპს ტ. ტაბიძისა და გალაკტიონის ლექსებში რაღაც საერთო აქვთ ბაროკოს ლექსის *გონებათა მახვილობის* (ე. წ. concetto) პრინციპთან, რომელიც განსხვავებულთა დაახლოებას, დაუკავშირებელთა დაკავშირებას გულისხმობს. აღსანიშნავია, რომ ბაროკოს მსგავსად, „ავანგარდის პოეტუკას საფუძვლად თანაგანთავსება (Juxtaposition) უძევს“, ანუ ტექსტის აზრობრივ მხარეს მნიშვნელოვანწილად „პრინციპულად შეუთავსებელი სეგმენტების თანაგანთავსება“ განაპირობებს (Лотман 1992: 172).

ყვავილების ესთეტიკა, ინტერესი დახვეწილი სალექსო ფორმებისადმი (სონეტი, რონდო), „უცნაური“ მეტაფორებისადმი, სხვადასხვაგვარი რიტმებითა და სტროფიკით გატაცება, სწრაფვა სიტყვიერი თამაშისადმი (ამ სიტყვის იოჰან ჰოიზინგასეული გაგებით) გალაკტიონის ლირიკაში უფრო ბაროკოს ნიშნებია, ვიდრე რომანტიზმის. გალაკტიონის კრებულის სათაური „თავის ქალა არტისტული ყვავილებით“, ბაროკოს ნატურმორტების **Vanitas**-ის მოტივს იმეორებს.

ტიპოლოგიურად ბაროკოს ლიტერატურაში პოულობს თავის ანალოგს ქართულ პოეტურ მოდერნიზმში (მეტადრე – გალაკტიონთან) ყოფის სიზმარეულობისა განცდა, რეალურსა და მოჩვენებითს შორის ურთიერთობის ძიება, რაც „ცენტრალურია ბაროკოს მგრძნობელობაში (sensibility)“ (Warnke 1973: 51). გალაკტიონის ლირიკაში ეგზომ თვალსაჩინო საიდუმლოს ესთეტიკა ყოფის სიზმარეულობის იმ მოტივის გამოვლინებაა, რომელიც ფორმულასავით ვლინდება კალდერონის დრამაში „ცხოვრება სიზმარია“ (La vida es sueño) და შექსპირის „ქარიშხლის“ პროსპეროს ცნობილ სიტყვებში:

ჩვენ ნაქსოვი ვართ სიზმარეულ ნივთიერებით,  
წუთისოფელი სიზმრითაა გარემოცული (4. I, 148-58).

„არტისტული ყვავილების“ მთელ წყებაში გალაკტიონი, ბაროკოს პოეზიის მსგავსად, აბსოლიტური რეალობის წარმოჩენაზე ამახვილებს ყურადღებას, რის გამოც იზრდება ფანტასმაგორიული საყნისის ხვედრითი წილი რეპრეზენტაციული საყნისის შემცირებისა და გარდაქმნის ხარჯზე:

და ერთადერთი, ნაზი დარაჯი  
გადიფრენს თვალწინ აჩრდილი მერის!  
არამქვეყნიურ უზუნდარაში  
გაიყოლიებს სულის სიბერეს...

მართალია, მოდერნიზმის, მეტადრე – ფუტურისტებისა და დადასტების – ქცევითი ტექსტები, ვოლუნტარიზმი და ანარქიზმი რომანტიკოსების მიერ აღებული გეზის გაგრძელებაა, მაგრამ თუ საკითხს *პოეტიკისა* და *სტილის* თვალსაზრისით შევხედავთ, ცხადი ხდება ისიც, რომ ფუტურიზმისაგან განსხვავებით, რომელიმეც *სწორი ხაზებია* კანონიზებული, ბაროკოსა და ქართული სიმბოლიზმის დინამიურ სამყაროს სემიოზისის პროცესში უპირატესობა *ხვეულ ტრავექტორებს*, სასრული ფორმებიდან გაღწევის ილუზიის შემქმნელ დრეკად და გადაზნექილ ფორმებს ენიჭება. დავიმონმოთ რამდენიმე მაგალითი გალაკტიონიდან: „წელს გადაინვენს ხელი მინაში“ („გადია“); „ქარით გადაზნექილი“ („დაღამდება ტყეში ოდეს“); „ყელი მელანდება გადასაკონელი“ („სალამო სოფლად“), „მე მისი წელი მეგონა თლილი ვენერას წელი“ („გრიგალი“), „მას საქართველომ გადაუზნიქა / ვერხვები შორი ალაზანისა“ („სტიროდა სული“), „ოდეს მკვლელი შეღამებით / ალვად გადიზნიქები“ („მწარე იავნანა“), „ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს / გადაზნექილი სიზმრების წელი“ („ალვები თოვლში“), „ისევ ედება გედები მწუხრის / გედებს ცეცხლისკენ გადაღერილებს“ („დგება შემოდგომა“)...

ბაროკოს ხელოვანთა და ბაროკოზე ორიენტირებულ არ ნუვოს სკულპტურაში აქცენტირებული, ტალღებთან მიმსგავსებული თემების პლასტიკის მსგავსია ეს სახეები: „თმებს მიწენდა ქარის გაბოროტება“ („მეოცნებე აფრები“), „ეცემა თმები ლურჯ სარკეებს, ვით ნაკადული“, „და თმების ქარით გამოქროლება“ („თოვლი“), „აზიის დაშლილი თმის შავი გიშერის მსუბუქი ტალღები“. აქვე უნდა ვახსენოთ ტიცინი ტაბიძის „მწვავენ ტალღები, თმებმა რომ დაფანტა“ („ავტოპორტრეტი“).

ქართული პოეტური მოდერნიზმის თვისებრივი სიახლე და თავისებურება განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ბაროკოსა და რომანტიზმის ესთეტიკის ტიპოლოგიურ არსთან შეპირისპირის კონტექსტში ვლინდება.

#### დამონშებანი:

- Barthes, Roland. *The Death of the Author*. In Roland Barthes. *The Rustle of Language*. Hill and Wang, New York: 1986.
- T'abidze G. *Tkhzulebani Tormet' T'omad*. T'. XII. Tbilisi: 1975 (ტაბიძე გ. *თხზულებანი თორმეტ ტომად*. ტ. XII. თბილისი: 1975).
- Oragvelidze, G. G. *Cikh i Poeticheskoe Videnie*. Tbilisi: izdatel'stvo Tbilisskogo universiteta, 1973 (ორაგველიძე, გ. გ. *სტიქი და პოეტური ხედვა*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1973).
- Smirnov, I. P. *Khudozhestvennyi Smysl i Evoluciya Sistem*. Moskva: "nauka", 1977 (Смиронов, И. П. *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*. Москва: "Наука", 1977).
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. NY: Harcourt Brace & World, 1964.
- Fiedelson, Charles. *Symbolism and American Literature*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1970.
- Lotman, Yu. M. *Izbrannye Stat'i v Tryokh Tomakh*. T. I. Tallinn: «Aleksandra», 1992 (Лотман, Ю. М. *Избранные статьи в трёх томах*. Т. I. Таллинн: «Александра», 1992).
- Warnke, Frank J. *Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century*. New Haven and London: Yale University Press, 1972.

**Irakli Kenchoshvili**  
(Georgia)

## **The Intertext of Georgian Modernist Poetry**

### **Summary**

**Key words:** Georgian poetry, baroque, romanticism, modernism, intertext.

The article is devoted to the peculiarities of citation, allusion and intertext of Georgian modernist poetry. Its early or proto-modernist stage between the end of the XIX century and the first decade of the XX century which has not yet acquired a distinct style features occupies an intermediate position between two cultural periods. The character of its poetics marked by a tendency of changing the traditional intersexual field and intensification of the quantity and scale of borrowings, citations of alien texts is expressed mainly by means of *poèmes en prose*. Among the dominant new concepts of proto-modernist prose poems should be first all mentioned a symbolist motif of transcendental *invisible* that later was much exploited in different ways by modernist poets. Unlike a stylistic complexity and ambivalence and intonational polyphonism of the New Poetry which manifested itself in 1916 the poetry and small epic genres of proto-modernist stage is characterized by a stylistic clearness, high emotional passion and melancholic mood of Romantic elegies and their development in Decadence literature.

In the second section of the article devoted to the analysis of Titsian Tabidze's sonnet "Self-portrait" (1916) it is argued that a principle of the Romantic self-expression and monologism is replaced with an orientation of the poet's *ego* in the system of cultural values. For this purpose the sonnet is woven from the citations, allusions and semantic codes especially actualized in the post-classic era. "[Oscar] Wilde's profile" refers not only to Wilde's Aestheticism but as well to Dante's portrait by Giotto and to the following lines in Alexander Blok's poem "Ravenna": "*And Dante with eagle-like profile / Sings me about New Life*". The line – "*In a mirror is hiding an infant*" – alludes to "*Las Meninas*" of Velasques. The mentioning of *Massenet*, a French composer, and Mallarme's "Divagations" and "a tired dandy" prolongs the series of cultural codes. "*The waves spread by hairs are burning me*" echo the aesthetics of hairs of Art Nouveau. The final lines of the sonnet – "*Life, I have in my hands your bridele, / To turn this hell into paradise*" – refer again to intertext of Dante motive in Alexander Blok's poem "Ravenna".

In the third section of the article is analyzed Galaction Tabidze's poem "Again Ephemera" (1922). Like Titsian Tabidze's sonnet "Self-portrait" the poetic discourse in Galaction Tabidze's "Again Ephemera" does not follow a linear monologist movement of a thought; it is composed of heterogenous elements of different origin, by means of placing close together cultural codes and citations. The poem following the principle of montage finds its meaning in the wide intertextual space of Georgian and European poetry and culture. At the same time as a result of an assemblage of familiar forms we face not a repetition and restoration of the models of culture but a creation of a new whole permanently changing its subject and meaning. The number of images alluding Nikoloz Baratashvili's poem "The platan" connected with the motive of loneliness and torture of the

lover in the context of citations of Baudelaire's *le Démon* acquire a new meaning alluding the theme of *Les Poètes maudits*. The myth of the birth of Aphrodite evoked by "Oh, love is a foam of seas" in G. Tabidze's poem receives a new meaning returning the reader to the theme of a demonic woman in Baudelaire's poems "La Destruction" and "Bénédiction". As a result of the technique of montage and actualized use of different cultural codes and citations is radically changed not only a subject matter, but as well a method of Romantic poetry. The principle of self-expression and autobiographism of Romanticism in the poetry of post-classic era is replaced by an adventure in discovery among the meanings of texts of culture.

It is argued in the article that the antirationalist trend of Modernist poetry defers much from the aesthetics of Romantic literature as far as "the antirationalism of Romantic literature pertained to subject matter more than to method.

Although the romantic was bent on expressing the complex mental content that escapes the net of logic, for the most part he did not challenge the essentially rationalistic metaphysics which left literature only two possibilities – expression and description" (Charles Fiedelson, *Symbolism and American Literature*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1970, p. 56). The analyses of Galaction Tabidze's poem "Again Ephemera" leads to the conclusion that the linear development of a lyrical discourse is replaced with an alogical structure inviting the reader to the vision of reality through the prism of a wide range of cultural codes.

The departure from the rationalist and linear development of the lyrical plot, focusing attention on the cultural aspects of reality and giving them a new and important status are the main characteristic features of Georgian modernist poetry.

In the fourth section of the article it is argued that from the typological point of view the poetry of Galaction Tabidze and his generation of the teens and twenties of the last century, with its ideas, principles, themes and creative methods finds much more similarities with the poetry of Baroque age than with Romanticism. The preoccupation of Georgian modernist poets with interrelations of appearance and reality, contingent and the transcendent which was central in Baroque sensibility, their fascination with of complex mannerist metaphors and exquisite poetic forms (sonnet, rondo, villanelle, etc.), strange and mysterious metaphors, the use of technique of strangeness, playing with verbal forms, the French title of Galation Tabidze's book of poems *Cräne aux fleurs artistique* (1919), reminiscent a motif of *Vanitas* in still life painters of XVII century, belong to the features that allow us to talk about a certain isomorphism of Georgian modernist poetry and artistic heritage of the Baroque.

Though the texts of behavior of the poets of Modern era, especially of Futurists and Dadaists with their voluntarism and anarchism are a continuation of the trend of Romantics, from the point of view of style and poetics unlike the Futurism poetry and art prevailed by straight lines Georgian modernist poetry having typological affinity with Baroque poetry and art and its analogies in Art Nouveau gives preference to bend lines, forms and trajectories.

The wide use intertextual space, the structure of poetic texts by means of cultural codes, allusions and citations, the vision of reality trough the prism of texts of culture, departure from the aesthetics of Romanticism and rationalist liner development of discourse is one of the most characteristic features of the complex poems of Galaction Tabidze, Titsian Tabidze and other Georgian poets of their generation.